

# Izabela Kowalczyk

---

---

Historyczka sztuki i kulturoznawczyni, nauczycielka akademicka, krytyczka i kuratorka wystaw. Profesor nadzwyczajny Uniwersytetu Artystycznego w Poznaniu, dziekan Wydziału Edukacji Artystycznej i Kuratorstwa UAP.

Absolwentka Instytutu Historii Sztuki UAM. W 2001 uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych, promotorem jej pracy zatytułowanej *Ciało i władza we współczesnej sztuce polskiej* był Piotr Piotrowski. W 2012 roku uzyskała stopień doktora habilitowanego nauk humanistycznych w zakresie kulturoznawstwa. Podstawą jej habilitacji była rozprawa *Podróż do przeszłości: interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, która omawia wybrane przykłady z polskiej sztuki krytycznej podejmujące problemy historii i pamięci. Autorka książek na temat sztuki krytycznej, feminizmu oraz reinterpretacji historii w sztuce najnowszej, jak również ponad 200 artykułów w zbiorach i czasopismach naukowych.

---

# **Dlaczego Duchamp** **nie cesał się** **z przedziałkiem?** **– i co z tego wynika?** **Recenzja książki** **Anny Markowskiej**

Książka Anny Markowskiej *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*<sup>1</sup> to ważna pozycja na gruncie polskiej historii sztuki. Jest to w zasadzie pierwsza publikacja, która całościowo przedstawia spuściznę Duchampa ze współczesnej perspektywy, a zarazem zwraca uwagę na recepcję jego sztuki w zagranicznej oraz polskiej literaturze oraz w dyskursie wystawienniczym. Napisana z dużą swadą oraz poczuciem humoru książka stara się oddać najważniejsze problemy, które pojawiły się w sztuce wraz z Duchampem. Przedstawia twórcę jako wiecznego ironistę, trickstera, „trefnia”, „sobieradzika”, pięknoducha, a momentami nawet lenia, który – pomimo to – całkowicie zmienił myślenie o sztuce w wieku XX. Pokazał zarazem, jak ważne są występowanie przeciw schematom, dystans i poczucie humoru. Autorka wskazuje na atrybuty Duchampa: walizkę, szachownicę, dym z cygara, pocięty czepek kąpielowy. Podkreśla jego wybory nastawione na tworzenie oddolnych sieci, a tym samym występowanie przeciwko hierarchiom oraz elitaryzmowi sztuki. Odnosi się także do jego niechęci do wielkich projektów nowoczesności tworzonych przez „smutnych ludzi”. Sztuka w perspektywie Duchampa staje się grą, intelektualnym rebusem, zabawą, prowokacją, ale też zachętą do działania i myślenia.

» 1 A. Markowska, *Dlaczego Duchamp nie cesał się z przedziałkiem?*, Universitas, Kraków, 2019. Wszystkie cytaty w tekście pochodzą z książki.

Interesującym wyborem autorki jest zamieszczenie w książce ilustracji inspirowanych Duchampem prac polskich artystów: Maurycego Gomulickiego, Jerzego Kosalki, Kamila Kuskowskiego, Adama Rzepeckiego oraz Łodzi Kaliskiej. Jak pisze Markowska: „tworzą one osobną narrację o omawianym artyście”, a także „[p]odważają neutralny charakter ilustracji naukowej, a jednocześnie kontestują – w duchu Duchampa – wysokie ceny za reprodukcje jego ‘oryginałów’” (s. 18).

W tytule, jak i w zawartych w książce rozważaniach pojawia się zaskakujące pytanie o to, dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem. Autorka stwierdza, że być może to pytanie jest metodologicznym błędem, ale to właśnie z takich błędów zrodził się „efekt Duchampa” (s. 17). Dlatego też Markowska odważnie stawia to, z pozoru, nieważne pytanie o wygląd artysty i związane z tym znaczenia, próbując wnikać w jego charakter i osobowość. Deklaruje również, że chce, choć trochę, zbliżyć się do rozumowania artysty. I faktycznie, udaje się jej wyczarować w książce obraz Duchampa – człowieka z krwi i kości, pełnego sprzeczności, niekonwencjonalnego, zafascynowanego sferą seksualności, delikatnego, choć zarazem bezczelnego. Wskazuje również na jego dobre serce, chęć niesienia pomocy innym, wspieranie artystów, w których wierzył. „Łączył ludzi mimo kontrowersyjności własnych pomysłów artystycznych, gdyż inni go zwyczajnie obchodzili, poza tym był po prostu dobrze wychowany i uprzejmy” (s. 36).

Autorka wprowadza nas w meandry prywatnego życia Duchampa. Udaje się jej również stworzyć przekonujące interpretacje najbardziej kluczowych prac artysty. Korzysta przy tym obficie z literatury pięknej, m.in. z *Madame Bovary* Gustava Flauberta, *Impressions d’Afrique* Raymonda Roussela czy książek Octavio Paza. I choć Markowska w żadnym miejscu tego jednoznacznie nie deklaruje, można odnieść wrażenie, że książka pisana jest z dużą sympatią dla autora *Fontanny*. Zresztą, jak pisze, poprzez brak przesłania i związaną z tym wieloznaczność kieruje nas Duchamp w stronę lubienia innych. Co istotne, autorka zaraża czytelników swoją sympatią i fascynacją względem jego osoby oraz sztuki.

Ta imponująca praca składa się z piętnastu obszernych rozdziałów, z których część poświęcona jest konkretnym dziełom, takim jak *Wielka szyba* czy *Fontanna*, część analizuje zaplecze kulturowe Duchampa, zaś niektóre poświęcone są recepcji jego sztuki, m.in. w Polsce oraz w Szwecji. Autorka w całej książce podkreśla własną perspektywę badaczki skazanej doświadczeniem życia w PRL-u, i to właśnie z tej pozycji stara się radzić sobie z odległym kulturowo Duchampem. Zresztą właśnie jednymi z najciekawszych są te rozdziały i fragmenty, w których Anna Markowska zwraca uwagę na polskie kłopoty z Duchampem oraz wcześniejsze próby przebadania jego sztuki (za najważniejsze uznaje w zasadzie nieznanne

w Polsce opracowanie Elżbiety Grabskiej). Badaczka wskazuje, w jaki sposób żelazna kurtyna wpływała na niedobór wiedzy oraz materiału wizualnego, zaś niektóre próby odczytania prac artysty wpisywały się w komedię pomyłek, której sam mógłby przyklasnąć (np. odczytanie próbki z paryskim powietrzem *Air de Paris* jako Arii Paryskiej...). Niezwykle ważne jest też pokazanie Duchampa nie tylko jako artysty, ale również jako kuratora wystaw, a także autora aranżacji swoich prac. W kontekście tych rozważań można się zastanawiać, jak bardzo obecnie role kuratora i artysty stały się wymienne, jak sam artysta staje się kuratorem – co można odnieść też do wielu współczesnych praktyk twórczych.

Pod koniec pierwszego rozdziału zatytułowanego „Debiutant” pojawia się błyskotliwy opis swoistego wpływu Duchampa na kulturę popularną. Chodzi o scenę z filmu *Rocky* z Sylwestrem Stallone, gdy główny protagonista wbiega po schodach filadelfijskiego muzeum sztuki, aby ćwiczyć na najwyższym poziomie muzeum – tam, gdzie przechowywane są dzieła Duchampa. I choć *Rocky* nie poświęca czasu na oglądanie sztuki tego twórcy, nie ma to większego znaczenia. Chodzi bowiem o to, według autorki, że scena ta symbolizuje ducha demokratyzacji sztuki oraz potencjał tkwiący w samych pracach Duchampa. Szkoda, że nie został rozwinięty w książce wątek związków sztuki Duchampa z popkulturą, zwłaszcza ze współczesną kulturą internetu. Wszak o współczesnych twórcach działających anonimowo w sieci mówi się, że są idealnymi dziećmi dzieci Duchampa<sup>2</sup>. Niestety autorka nie poświęciła więcej uwagi aktualnej sztuce postprodukcji, która wciąż, jak wskazuje Nicolas Bourriaud, korzysta z metod i tricków wprowadzonych przez Duchampa<sup>3</sup>. Autorka skupia się przede wszystkim na wątkach podróży, przemieszczania się, zmianie kontekstów kulturowych, głównie francuskich i amerykańskich, akcentując tym samym potrzebę dynamicznego odczytywania znaczeń prac artysty.

Rozdział „Odrażająca doskonałość” poświęcony jest głównie związkowi z *Impressions d’Afrique* Raymonda Roussela oraz m.in. obrazowi Duchampa zatytułowanemu *Tu m’*, odnoszącemu się do przeszłych dzieł artysty, gdyż zostały namalowane na nim cienie jego słynnych *ready mades*. Pojawia się tu m.in. kwestia nowego systemu miar, który próbował stworzyć. Chodziło o wykreowanie miary, która odnosiłaby się do świata niebędącego trójwymiarowym, ale czterowymiarowym. W odniesieniu do tych poszukiwań stworzył on pracę odnoszącą się do różnych wzorców metra: *3 standardowe zatrzymania*. Markowska pisze ironicznie:

» 2 E. Wójtowicz, *Recykling martwych mediów. Strategie przetwarzania w kulturze internetu*, „Kultura Współczesna” 2007, nr 2, s. 148.

» 3 N. Bourriaud, *Postproduction: Culture as Screenplay: How Art Re-programs the World*, przeł. J. Herman, New York 2002.

By stać się udanym debiutantom, trzeba zatem wymyślić nowy system miar i podjąć ryzyko; nie jest ono jednak raczej motywowane bohaterstwem i jakąś nadzwyczajną dzielnością, gdyż szczególną rolę w nieprzestrzeganiu decorum odgrywa przede wszystkim narcystyczne przekonanie o własnej wyjątkowości (s. 74).



Projekt okładki: Paweł Sepielak

W obrazie pod tytułem *Tu m'*, jak wskazuje Markowska za Joselitem, każda rzecz jest zarówno mierzalnym przedmiotem, jak i standardem miary, ukazane obiekty zostały poddane anamorfozie, w związku z tym „każdy element jest figurą czegoś innego” (s. 89). Autorka przedstawia tutaj poszukiwania czwartego wymiaru przez Duchampa oraz jego chęć zerwania z wąskim rozumieniem dzieła sztuki, a także przekraczania granic między sztuką i nauką.

Jednym z najbardziej fascynujących jest rozdział zatytułowany „Hodowla kurzu czy odkurzanie?”, odnoszący się do hodowli kurzu na *Wielkiej szybie*, ale też wskazujący na różne kulturowe i płciowe znaczenia kurzu. Przedstawiona zostaje tu również wykreowana przez Duchampa jako jego *alter ego* postać Rose Sélavy, której nazwisko jest kalamburem odwołującym się do francuskiego zwrotu „Eros, c'est la vie” oznaczającego „Eros to życie”. W tym rozdziale autorka porównuje omawianego artystę z Picassem, zwracając uwagę na ich wspólną fascynację kurzem. Tu także szkicuje obraz Duchampa jako nieobciążonego rodziną kawalera (choć bywał żona-

ty). Ten kawaler będzie pojawiał się wciąż w następnych rozdziałach, także jako kluczowa figura dla interpretacji dzieł artysty. Autorka wskazuje, że metaforyka Duchampa odnosi się do mechaniczności obyczajów, które zamykają indywidualność w klatce przyzwyczajęń i obowiązków. Jako wieczny kawaler próbował on wciąż z tej klatki uciec. To przesłanie wynikające z prac artysty należy do najważniejszych i do tej kwestii autorka będzie wielokrotnie jeszcze powracać w swoich błyskotliwych analizach.

Znakomity jest także rozdział „Ecole de Sexe”, gdzie tematem są związki seksualności i sztuki Duchampa. Autorka podkreśla tu emancypacyjne nastawienie artysty, a także podkreśla jego dążenie do hybrydycznej tożsamości, bytowanie na sposób jednocześnie męski i żeński. Rozdział pt. „Odmowa pracy i logika deflacji”, odnoszący się do dystansowania się Duchampa wobec pracy, jego pochwały nudy i kawalerskiego życia, jest istotny w kontekście współczesnego przymusu kreatywności i produktywności, wynikających z neoliberalnych reguł rentowności. Ten opór artysty wobec pracy można bowiem odnieść do przymusu, któremu jesteśmy poddawani, aby pracować wciąż więcej i wciąż być bardziej kreatywnymi. Można przy okazji zadać pytanie, który ze współczesnych artystów mógłby pozwolić sobie na to, aby odmawiać pracy twórczej i zrezygnować z pogoni za sukcesem, a mimo to znaleźć się w kanonie?

Następne dwa rozdziały dotyczą kultowej *Fontanny* Duchampa i należą do zdecydowanie najciekawszych w całej książce. O tym dziele Markowska pisze: „*Fontanna* funkcjonuje do dzisiaj jako mit założycielski sztuki współczesnej: jest atrybutem hackera – ‘niezależnego agenta’, który złamał system i założył – kontestując sztywny, hierarchiczny świat sztuki o formie piramidy – horyzontalną matrycę działań cząstkowych, będących w procesie zmian i nieustannego ich indeksowania” (s. 199). Niezwykle interesująca jest analiza fotografii Alfreda Stieglitza – jedynej prezentującej oryginalną *Fontannę*. Autorka podkreśla znaczenie płótna, które pojawia się w tle tego zdjęcia, a mianowicie obrazu Mardsena Hartleya *Wojownicy* z 1913 r., które ewokuje zarówno homoerotyzm, jak i gotowość do walki. Pojawia się tu również problematyczna kwestia autorstwa *Fontanny* i pytanie o to, kto w gruncie rzeczy mógł kryć się pod pseudonimem R. Mutt. Czy ideę dzieła artysta ukradł ekscentrycznej baronessie Elsie von Freytag-Loringhoven? Autorka spory rozstrzyga następująco:

W sprawie *Fontanny* jest faktycznie wiele niejasności: niepokojące jest choćby marginalizowanie przez historię sztuki Elsy von Freytag-Loringhoven, bez względu na to, czy była, czy nie autorką *Fontanny*. Jednak jedną rzecz wiemy na pewno: to Duchamp nadał *Fontannie* widzialność, zanosząc ją do Stieglitza (...). To jemu i Stieglitzowi uda-

ło się przemienienie zwykłego obiektu w dzieło sztuki; a nie udało się to niejakiemu R. Muttowi, kimkolwiek by był (s. 208-209).

W dalszych rozważaniach autorka porównuje *Fontannę z Księżniczką X* Brâncușiego, będącą figurą penisa, a także zastanawia się nad kwestią modelu pisuaru, który posłużył do tej pracy, zwracając uwagę na zaskakujący fakt – bardzo trudno ustalić konkretny model urynału. Pojawia się też tu interesujące omówienie samej wystawy Artystów Niezależnych z 1917 r., skonstruowanej na zasadzie *hodge-podge* – antyestetycznego galimatiasu wieszania obrazów alfabetycznie (w dodatku od litery „r”), co było oczywiście pomysłem samego Duchampa. Dalej autorka wskazuje na znaczenie medium fotografii, kuratorskie gesty Duchampa w kontekście jego *ready mades*, a także w odniesieniu do teorii Petera Burgera na prowokacyjny gest artysty wymierzony w mieszczańskie wyniesienie sztuki, jej kultu twórczości indywidualnej oraz zasady autonomii (s. 218). Konkludując autorka pisze o *Fontannie* jako dziele-widmie o niezidentyfikowanym autorstwie, które dokonało rozszczelnienia samego systemu funkcjonowania sztuki. Może trochę szkoda, że w tym rozdziale badaczka nie dokonała porównania między dwoma najważniejszymi dla XX wieku, przełomowymi, a zarazem granicznymi dziełami, jakimi są *Fontanna i Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza. Obydwaj artyści poszukiwali przecież możliwości przedstawienia czwartego wymiaru, oba przełomowe dzieła doczekały się wielu replik oraz interpretacji, z drugiej strony jednak Duchamp wykpił powagę awangardy, którą symbolizuje *Czarny kwadrat*.

Rozdział pt. „Całkowicie skończony” poświęcony jest kwestii *ready mades*. Przy okazji zawartych tu rozważań można wskazać na podstawowy minus książki, jakim jest bardzo obszerne przywoływanie dotychczasowych odczytań Duchampa (tu m.in. Craiga Owensa, Benjamina Buchloha, Luisettiego i Sharpa oraz Hansa Richtera). Chodzi o przywoływanie konstatacji, które z dzisiejszej perspektywy wydają się niewiele już wносить do wiedzy na temat jego sztuki. Sama Markowska stwierdza, że przez niejednoznaczność i niemożność odczytania wszystkich znaczeń zawartych w pracach Duchampa, jego twórczość jest obdarzona chyba największą ilością egzegez, jeśli chodzi o artystów XX wieku. Można jednak przy okazji zapytać, czy z dzisiejszej perspektywy wszystkie te egzegezy są przekonujące? Czy nie wydaje się raczej, że bardzo wielu autorów starało się dorobić Duchampowi Gombrowiczowską „gębę”? Część tych egzegez śmieszy bowiem swoją niezwykle skomplikowaną argumentacją i wyszukiwaniem w pracach głębokich znaczeń. Czy nie jest tak, że niektórzy badacze na siłę próbowali z „trefnisia” zrobić mędrca i filozofa? Dlatego też fragmenty, w których Markowska przywołuje część tych egzegez (zawarte we wskazanym rozdziale, ale też w kilku innych), są momentami nużące

i wydają się niepotrzebne. Można zresztą odnieść wrażenie, że momentami autorka chowa się za innymi autorami oraz że brakuje jej odwagi, aby ich interpretacje bardziej otwarcie skrytykować. Bo przecież jej książka pisana jest z założenia nieco na opak (a może nawet na wspak, na przelaj) dotychczasowym odczytaniom. Dlatego też próbując uchwycić to, co najważniejsze w dziełach Duchampa, stara się ustrzec przed mitologizacją artysty. On sam był przecież demistyfikatorem, zaś demistyfikatorski rys ma także książka Markowskiej. Poza tym właśnie te fragmenty, w których ujawnia ona swoje zdanie na temat artysty i jego prac, wskazuje na ścieżki myślowe, którymi z jego inspiracji podąża, a także stara się osadzić własne rozważania w swojej geograficzno-politycznej perspektywie, należą do najciekawszych.

Głównym celem tej książki wydaje się kontekstualizacja i uwspółcześnienie Duchampa, przepisanie na nowo jego prac, próba wskazania na pewne przeoczone wcześniej lub marginalizowane wątki, jak choćby kwestia gestów kuratorskich artysty. Interesujące są zwłaszcza próby uchwycenia powiązań między działaniami artysty a współczesnością. Tak dzieje się chociażby w rozdziale pt. „Portret kompensacyjny, czyli ja to ktoś inny”, wskazującym na różne wcielenia Duchampa, uciekanie przez niego od jednoznacznego określania tożsamości, a także będącym przyczynkiem do myślenia o współczesnej sztuce apropriaacji. Tu także autorka wskazuje na otwarcie się artysty na zmarginalizowane tożsamości i prekursorskie gesty, które odczytać można jako queerowe.

W rozdziale „Apteka i rozpacz” Markowska przeprowadza egzegezę pracy Duchampa, będącej jednym z jego pierwszych *ready mades* (1914/1941), głównie w kontekście apteki pana Homaisa z *Madame Bovary*. Rozdział pt. „Inna przestrzeń” dotyczy przede wszystkim *Wielkiej szyby*, a także relacji tego dzieła do późniejszego *Étant donnés*. W następnym rozdziale „Max Stirner i wiwat egoiści!” autorka rozważa w kontekście pochwały egoizmu Maxa Stirnera późną twórczość Duchampa, a także reakcję młodszych artystów na jego spuściznę, w tym wystąpienie przeciwko niemu trzech artystów francuskich: Gillesa Aillauda, Eduarda Arroya oraz Antonia Recalcatiiego w 1965 r., którzy próbowali, jak pisze Markowska, symbolicznie go zabić. „Rewanż malarzy na osobie, która ogłosiła śmierć malarstwa, dotyczył jednak nie tylko przywiązania do tradycyjnego medium, ale przede wszystkim pytań co do aktualnej sztuki i jej patronów” (s. 326). W tym przypadku można jednak postawić pytanie, czy ta zapomniana przez historię sztuki wystawa może nam powiedzieć coś nowego o Duchampie? Przywołany jest tu także Jean Clair, który w książce wydanej w 2000 r., mimo że wcześniej był autorem wystawy tego artysty, wytoczył przeciwko niemu swoiste armaty krytyczne. Oczywiście te rozważania są istotne z perspektywy pytania o to, jak zmieniała się w historii



sztuki recepcja Duchampa. Pojawia się też problem – w odwołaniu do książki Amelii Jones – na ile potwierdzał on swą postawą status wielkiego i jednak męskiego artysty. Duchamp pełni rolę ojca sztuki współczesnej i mimo jego krytyki autorytaryzmu oraz otwarcia na kobiecą tożsamość, z pola rozważań dotyczących spuścizny artysty wykluczone zostały kobiety artystki. Jak pisze Markowska, za Jones, „progresywna sztuka lat 60. i 70. zatrzymała się w obrębie ‘męskiego klubu’, w którym można było już – inaczej niż wcześniej – być kobiecym, jednak pod warunkiem, że się nie było kobietą. Przebieranki i maskarady Duchampa stały się modelem poszerzającym rozumienie męskości, nie zmieniły jednak nic w kwestii wykluczenia kobiet” (s. 332). Na marginesie można zauważyć, że z podobną sytuacją mamy do czynienia w przypadku polskiej sztuki po Duchampie, której przykłady ilustrują książkę Markowskiej. Bez wyjątku są to prace artystów mężczyzn. Czyżby więc nie było w Polsce post-duchampistek, czy raczej autorka książki nie była w stanie ich dostrzec?

Rozdział XIII odnosi się do omawianych w polskiej historii sztuki relacji pomiędzy Duchampem a Witkacym. Należy on do najciekawszych, wskazując na odmienne oddziaływanie i odczytanie prac artysty w polskim kontekście, również na jego przemilczanie w epoce PRL-u.

W rozdziale „Dlaczego Duchamp nie czesał się z przedziałkiem?” Markowska wraca do tytułowego pytania o wygląd artysty, a także o znaczenie włosów. Abiektualne włosy można odczytać także w kontekście kurzu, o którym pisała w rozdziale trzecim. Tutaj wskazuje także na łączący, a nie rozdzielający potencjał sztuki tego artysty.

Rozdział XV pt. „Szwedzki ślad” w fascynujący sposób ukazuje recepcję Duchampa w Szwecji, głównie za sprawą poety i muzyka Ulfa Lindego, który zlecił wykonanie replik jego dzieł, następnie sygnowanych przez artystę. Stały się one „rozzrusznikiem powojennej sztuki nowoczesnej w Szwecji” (s. 432). Interpretacja szwedzkich pokazów Duchampa wskazuje też na ogromne różnice kulturowe w podejściu do sztuki, a przede wszystkim na otwarcie jej na „niespecjalistów”. Markowska nie podaje wprost uzasadnienia wyboru akurat Szwecji, sugeruje jednak, że szwedzką praktykę muzealną można uznać za wzorcowy przykład radzenia sobie ze spuścizną Duchampa, tym samym jest to coś w rodzaju zestawu dobrych praktyk.

Książka jest fascynującym przedstawieniem osobowości i dzieł artysty, odkrywa go na nowo, często w sposób niekonwencjonalny i zaskakujący. Bierze pod uwagę codzienność i sprawy z pozoru nieistotne, takie jak fryzura artysty. Akcentuje kwestię przekroczeń, nieoczywistości, uciekania od antynomii. Anna Markowska powiada o Duchampie: „Nie chciał ani oczywistych granic, ani uczesania z przedziałkiem, a na rozstajnych drogach doszedł do wniosku, że musi się trzymać wytyczonych szlaków”

(s. 467). Duchamp łączył krytyczność z optymistyczną afirmacją. Upierał się przy poznawczych, a nie jedynie estetycznych cechach sztuki. Nie miał ochoty na zbawienie, inżynieryjne koncepcje całościowe czy życie według ideałów, a jego sztuka wymaga od widza działania, uczestnictwa oraz wyobraźni (s. 473). Taka postawa wciąż wydaje się aktualna, dlatego też książka Markowskiej jest nie tylko interesującym omówieniem historycznym, ale też projektem krytycznym dotyczącym uczestnictwa i działania we współczesnej kulturze. ●

Izabela Kowalczyk

📄 <https://orcid.org/0000-0002-9808-2416>